

Da *Promessa de Felicidade ao Terror Divino*:

entre vida e arte

Kamilla Mesquita Oliveira

Doutoranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas e Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição (2010). Especialista em Arte-Educação pela Universidade Federal de Brasília (2007), e Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (2004).

Marília Vieira Soares

Possui graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1985), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1996) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2000). Atualmente é professora convidada da Universidade de São Paulo e Professora da Universidade Estadual de Campinas. Especialista em Dança Indiana estilo Odissi. Diretora dos Grupos Ar Cênico e Grupo Pallavi (CNPq). Dançarina profissional desde 1970. Acadêmica desde 1987.

Resumo. Reflexões acerca de possíveis relações entre a vocação artística e conflitos psíquicos do criador a partir da análise do ensaio *A coisa mais inquietante* de autoria do filósofo italiano Giorgio Agamben.

Palavras-chave. conflitos psíquicos, genialidade artística, Giorgio Agamben.

The Promise of Happiness to Divine Terror: between life and art

Abstract. Reflections about possible relationships between artistic vocation and psychic conflicts of the creator from the analysis of the essay *The most uncanny thing* written by the Italian philosopher Giorgio Agamben.

Keywords. psychic conflicts, artistic genius, Giorgio Agamben.



A concepção Platônica de que a arte pudesse ser tão poderosa a ponto de caracterizar-se como um elemento de perigo e ruína para a pólis soa de modo um tanto assustador para um artista contemporâneo. As palavras de Platão, as quais dizem que o poeta deve ser exaltado, porém banido da cidade, podem parecer um paradoxo sem lógica, não somente pela aparente contradição entre exaltação e banimento, mas também, e principalmente, pela grandiosidade dos efeitos que a arte poderia vir a causar, neste caso, a ruína da pólis!

Se um tal homem (o poeta) aparecer na nossa cidade para se apresentar em público e recitar as suas poesias, nós nos prosternaremos diante dele como diante de um ser sagrado, maravilhoso e encantador; mas lhe diremos que, em nossa cidade, não há lugar para homens como ele e, depois de ter-lhe coberto a cabeça com perfumes e tê-lo coroado com grinaldas, o mandaremos para uma outra cidade porque “em termos de poesia” Platão acrescenta com uma expressão que faz estremecer a nossa sensibilidade estética “só se deve admitir na cidade os hinos aos deuses e os elogios dos homens de bem”. (AGAMBEN, 2012, p. 21)

O poeta se revela, pelas palavras acima, como um ser quase sagrado que deve, porém, ser banido em virtude, justamente, de um grande poder. Tal poder já é mencionado, mesmo antes de Platão, por Sófocles em sua tragédia *Antígona*, na qual o autor se refere a essa tal capacidade de produzir, de levar uma coisa do não ser ao ser como aquilo que há de mais inquietante. E essa mesma capacidade – esse poder – pode conduzir tanto à felicidade quanto à ruína.

Encontramos ressonâncias das palavras de Sófocles, no que diz respeito aos efeitos de felicidade provocados pela capacidade de produzir na poética voz do escritor francês Stendhal, que se refere à beleza como une promesse de bonheur, uma “promessa de felicidade” que pode se tornar, também, causa de ruína. Pode nos parecer antagônico demais, mas essa antítese soluciona-se de maneira simbiótica em uma fascinante expressão adotada por Platão para referir-se ao poder criativo: terror divino.

[...] O poder da arte sobre o espírito lhe parecia [a Platão] tão grande que ele pensava que ela poderia, sozinha, destruir o próprio fundamento da sua cidade; e todavia se ele era constrangido a bani-la, o fazia, mas apenas a contragosto, “porque temos consciência do fascínio que ela exerce sobre nós”. A expressão que ele (Platão) usa quando quer definir os efeitos da imaginação inspirada é “terror divino”, uma expressão que nos parece indubitavelmente pouco adequada para definir a nossa reação de espectador benevolente, mas que se encontra sempre com mais frequência, a partir de um certo momento, nas notas nas quais os artistas modernos buscam fixar a sua experiência da arte. (AGAMBEN, 2012, p. 23)



Na visão platônica tal terror divino poderia ser ameaçador a toda uma cidade, ou seja, os espectadores da arte sofreriam os efeitos de tal poder destrutivo. Chega a ser fascinante imaginar o artista, embora banido, visto como um ser tão poderoso. Em contraponto, segundo Agamben (2012, p.17), na visão de Kant, o belo seria “aquilo que agrada sem que a isso se misture o interesse”. E de tal apreciação desinteressada, nenhum perigo corre o espectador de ser ameaçado, extasiado ou sequer afetado pela obra de arte. A Arte perde, portanto, seu supremo poder de terror divino – ao menos em relação ao espectador. Mas tal terror se revela ao próprio criador, sendo esse termo terror divino muitíssimo apropriado aos artistas modernos que, na paradoxal promessa de felicidade, encontram também o terror.

À crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a promessa de bonheur da arte torna-se o veneno que contamina e destrói a sua existência. Impõe-se a ideia de que um risco extremo esteja implícito na atividade do artista, quase como se ela, como pensava Baudelaire, fosse uma espécie de duelo até a morte: “Onde o artista grita de horror antes de ser vencido”. (AGAMBEN, 2012, p. 23)

A arte passa então a ser vista como uma atividade sem riscos para o espectador que, já desprovido do interesse, fica protegido de seus efeitos perversos; porém, o artista, tendo assumido tal interesse, passa a ser cada vez mais suscetível aos riscos da arte. Estes oscilam desde o aumento de potência de vida – que poderíamos até mesmo nos aventurar a relacionar com a concepção spinoziana de alegria –, à promessa de felicidade de Stendhal; mas sem descartarmos a ruína e o terror agora não mais direcionados ao espectador, mas ao próprio artista.

Na hora da sombra mais curta, tendo alcançado o limite extremo do seu destino, a arte sai do horizonte neutro da esteticidade para se reconhecer na esfera de ouro da vontade de potência, Pigmalão, o escultor que se inflama pela própria criação até desejar que ela não pertença mais à arte, mas à vida, é o símbolo dessa rotação da ideia de beleza desinteressada como denominador da arte, àquela de felicidade, isto é, a ideia de um ilimitado crescimento e potenciação dos valores vitais, enquanto o ponto focal da reflexão sobre a arte se desloca do espectador desinteressado para o artista interessado. (AGAMBEN, 2012, p. 19)

Pigmalião é indubitavelmente um exemplo bastante emblemático desta transição do interesse do espectador para o próprio criador. O escultor que não apenas cria, mas venera e apaixona-se pela própria obra e, pelo intermédio de Afrodite, a obra transmuta-se em mulher, torna-se autônoma, torna-se viva! O demasiado interesse de Pigmalião pela própria obra lhe faz desejar a vida da mesma e, Afrodite, como se assumisse o papel da imaginação criadora ou ainda



do próprio *Terror Divino*, concede vida à obra *Galatéia*. Na ausência de uma deusa do amor capaz de dar vida à obra de arte real, o artista acaba recorrendo ao seu próprio poder criativo nessa busca de fazer viver a sua obra e, muitas vezes, neste mergulho intenso de seu interesse, é que o artista se depara com o terror.

[...] A Arte – para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou morte do autor ou, ao menos, a sua saúde espiritual. (AGAMBEN, 2012, p. 23)

Poderíamos entender o que Agamben chama de saúde espiritual como sendo o próprio estado psíquico do artista? Poderia tal *terror divino* comprometer tal equilíbrio psíquico? São questões difíceis de serem respondidas com precisão, mas se nos atermos aos fatos não faltam, na história da arte, exemplos de artistas que se deixaram acometer psiquicamente pelo *terror divino*. Mas seria de fato, o grande interesse por parte do artista que o leva a vivenciar essa tal ruína psíquica? Ou seriam os distúrbios psíquicos do mesmo que favoreceriam a criação artística? Ou ainda seria possível afirmar que nenhuma relação existiria entre as genialidades artísticas e os possíveis conflitos psíquicos?

Não teremos aqui, neste estudo, qualquer pretensão de chegar a uma resposta concreta e absoluta acerca dessas questões, mesmo porque acreditamos que não haja uma verdade única com relação a essa polêmica correspondência entre arte e loucura. Mas, nas linhas que se seguem, tentaremos esboçar algumas possíveis relações por meio da análise de alguns casos específicos, tais como Van Gogh, Cézanne e Camille Claudel.

No texto *Sobre um Quadro de Van Gogh*, de autoria de Meyer Shapiro, encontra-se uma interessante análise da obra do pintor e, em especial, do quadro *Corvos sobre o Campo de Trigo*, último do artista, tido para Shapiro como a confissão mais profunda. E, observando as palavras do próprio Van Gogh em uma carta sua para o irmão, vemos uma mescla da expressão de suas angústias a uma possível *promessa de felicidade* expressa naquele campo de trigo.

São imensas extensões de trigo sob um céu agitado, e não tive dificuldade ao tentar exprimir tristeza e completa solidão. [...] Você logo o verá, assim espero. [...] Essas telas lhe dirão o que não posso dizer em palavras, o que eu considero saudável e fortificante no campo. (VAN GOGH *apud* SHAPIRO, 2010, p. 138)

Por essas palavras de Van Gogh, seria um equívoco dizer que apenas o “terror” o assombrava, tendo em vista sua menção de que, pela pintura, poderia



expressar o que considerava saudável e fortificante. Seria para ele a pintura uma promessa de ruína ou de felicidade? Parece-nos que a resposta mais apropriada seria: ambas. Mas não podemos deixar de ressaltar que para Van Gogh a pintura sempre foi uma maneira de alívio dos seus “terrores internos”.

As cartas mostram que o relato paradoxal dos *Corvos sobre o Campo de Trigo* não é um lapso acidental ou confusão. Revelam, de fato, um padrão de reação recorrente. Quando Van Gogh pinta alguma coisa excitante ou melancólica, uma pintura de grande emoção, sente-se aliviado. Experimenta no final paz, tranquilidade, saúde. A pintura é uma verdadeira catarse. O efeito final sobre ele é de ordem e serenidade, depois do turbilhão de sentimentos. (SHAPIRO, 2010, p. 138)

Por outro lado o próprio Van Gogh chega a se admitir como um “louco inspirado”, atribuindo determinadas características de suas obras como decorrentes de um estado psíquico alterado; como, por exemplo, quando analisa os intensos amarelos de seus trabalhos de 1888 e diz que, para ter atingido aquela “alta nota amarela”, deveria estar realmente muito “tenso”. Mas tal tensão seria de fato a causa para os tons amarelos? Tais conflitos psíquicos seriam a causa de tamanha genialidade artística?

Por mais que se fale da relação entre sua vocação artística e seus conflitos psíquicos, ainda assim é verdade que para Van Gogh a pintura era um ato de alta inteligência que lhe permitia adiar o colapso iminente. Em suas próprias palavras, ele bem sabia o que desejava. (SHAPIRO, 2010, p. 138)

Esse mesmo conflito entre a percepção de que algo de caráter doentio lhe acomete psiquicamente, mas ao mesmo tempo há a consciência exata de seus desejos como artista e de aplicação consciente da inteligência para a conquista do produto artístico desejado, também pode ser notado nas palavras de Cézanne. Nas palavras abaixo, por exemplo, o artista afirma ser o próprio condutor de seus estudos, porém, por vezes, se sente avassaladoramente acometido pelo que ele nomeia “distúrbios cerebrais”.

Eu me achava num tal estado de distúrbios cerebrais, num distúrbio tão grande que temi, por um momento, que minha frágil razão não resistisse. Agora parece que estou melhor e que penso mais corretamente na orientação de meus estudos. Chegarei ao fim tão procurado e por tanto tempo perseguido? Estudo sempre a natureza e parece que faço lentos progressos. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 113)

Analisando o texto acima, *A Dúvida de Cézanne*, percebemos que o autor discorre acerca da dúvida do pintor para, talvez, discutir e incutir no leitor outra dúvida. “Acontece-lhe [a Cézanne] duvidar desta vocação. Envelhecendo, indaga se a novidade de sua pintura não provinha de um distúrbio visual, se toda a sua



vida não se fundamentou em um acidente do corpo” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 113).

O leitor é, de maneira muito interessante, levado a duvidar, questionar, refletir sobre as possíveis relações entre, não um distúrbio visual, mas talvez um distúrbio psíquico e a vocação artística. Mas entre seus distintos argumentos e exemplos, Merleau-Ponty lança-nos pontos de vista e esboça hipóteses, mas não ousa dar-nos uma resposta, assim como nossa reflexão também não pretende aqui inculcar um único ponto de vista. Mas é interessante notar que, ao longo do texto, embora Merleau-Ponty faça alusões a essas possíveis relações entre vida e obra, ao mesmo tempo é feita e refeita, por diversas vezes, a ressalva de que uma importância exacerbada ao viés psicológico e ao conhecimento pessoal do autor virá a desvalidar a análise da obra.

É provavelmente por ter dado muita importância à psicologia, ao conhecimento pessoal de Cézanne, que Zola e Émile Bernard acreditaram em seu fracasso. Permanece viável que, por ocasião dos distúrbios nervosos, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, pôde olhar a natureza como só um homem sabe fazê-lo. O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 114)

Cézanne se mostra especialmente interessado pela sua obra e, mais do que isso, ele busca que esta se torne um pedaço de natureza – é como um Pigmalião em busca de uma escultura viva. Não seria uma busca mimética da realidade, mas um interesse extremo nas sensações emanadas pela natureza e que devem ser, de maneira legítima, traduzidas em sua obra. “A natureza e a arte não são diferentes? Gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco esta apercepção na sensação peço à inteligência organizá-la em obra” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 1975, 116).

Mais uma vez, notamos as relações imprescindíveis entre o interesse pela arte e a inteligência do artista para que a obra se concretize. Mais do que isso, para que ela atinja de fato o resultado almejado – que seja viva – não basta apenas que o artista seja um “louco inspirado”, como menciona Van Gogh, mas é necessário que domine de maneira inteligente a sua arte. E, nesse âmbito, poderíamos talvez pensar na inteligência como uma metáfora para o ego – uma consciência atuante. E se é necessária à atuação da consciência dentro do processo artístico, fica difícil afirmarmos que a loucura (num sentido de perda da consciência) seria um fator de contribuição para o mesmo. Não é nosso foco, neste estudo, a discussão do termo “loucura”, porém é necessária sua relativização, afinal, muitos artistas receberam



o rótulo de “loucos” sendo que, seus conflitos psíquicos, dentro da psiquiatria contemporânea, seriam diagnosticados de outra maneira – não excluindo a possibilidade de um distúrbio psíquico, mas excluindo sim a questão de uma perda total da razão, como o termo “loucura” é visto pelo senso comum.

Um exemplo bem relevante nesse sentido seria a escultora Camille Claudel, que foi tida como louca e mantida como interna em um asilo de doentes mentais durante trinta anos, sendo que, nos dias de hoje, dificilmente seria tão severamente rotulada como “louca”. Claudel, ao longo dos anos posteriores ao seu rompimento com Rodin, foi desenvolvendo um distúrbio o qual, muito provavelmente, seria diagnosticado pela medicina contemporânea como psicose paranóide, caracterizada por alucinações persecutórias. Ela acreditava ser vítima de um complô para destruí-la, cujo autor seria Rodin. Camille produziu intensamente, mas destruiu várias de suas obras imaginando que Rodin, ou um de seus comparsas, as roubariam. Logo após a morte do pai, Camille foi internada pela mãe, em 10 de março de 1913 no Hospital Psiquiátrico de Ville-Evrard e, no ano seguinte, transferida para o Montdevergues Asylum, onde permaneceu por muitos anos sem produzir artisticamente – embora lhe oferecessem, por diversas vezes, materiais para que voltasse a esculpir. A própria Camille, no entanto, se negava a fazê-lo, provavelmente em virtude da frustração e da clausura. Não podemos afirmar o motivo que a levou a cessar sua antes intensa produção artística. Talvez essa contínua e progressiva diluição do ego possa ter-lhe acometido ao longo dos anos, desfavorecendo sua potência criativa – o que faria, por exemplo, cair por terra uma hipótese absoluta de que o conflito psíquico favorece a criação artística. Já o caso de Van Gogh foi bem diferente, visto que, mesmo internado, produzia intensamente e afirmava, inclusive, que a pintura lhe propiciava saúde.

[...] A tarefa de pintar tem para ele [Van Gogh] uma consciente função restauradora. Algum tempo antes, já acreditava que apenas a pintura evitava que enlouquecesse. “Corri como uma locomotiva para meu quadro” escreveu, ao sentir a iminência de um ataque. (SHAPIRO, 2010, p. 138)

Em contrapartida, foi encontrado, no bolso de Van Gogh no dia de sua morte, um bilhete, o qual nos mostra que ele via na sua arte, além daquela promessa de saúde e felicidade, uma causa de diluição da própria razão: “Bem, meu trabalho, eu arrisco nele a minha vida, e a minha razão se dissolveu nele pela metade” (VAN GOGH *apud* AGAMBEN, 2012, p. 24).

Tal risco de vida remete novamente ao terror divino direcionado ao próprio artista que, inundado pelo seu interesse pela arte, é capaz de tamanha entrega



a qual, aos olhos dos demais, assemelha-se, de fato, a uma entrega desprovida de razão. Outro exemplo emblemático, desta vez, advindo da literatura, seria a personagem Frenhofer de Balzac que entrega dez anos de sua vida à produção de uma única obra e, ao deparar-se com o olhar do espectador diante dela, constata que sua incessante busca por uma verdade da pintura o fez diluir as formas a ponto de nada se ver no quadro além de “algo como uma névoa sem forma”.

[...] Frenhofer buscou, por dez anos, criar sobre a tela algo que não fosse apenas uma obra de arte, mesmo que genial; como Pigmalião, ele apagou a arte com a arte para fazer da sua banhistia não um conjunto de signos e de cores, mas a realidade vivente do seu pensamento e da sua imaginação. “A minha pintura”, ele diz aos seus dois visitantes, “não é uma pintura, é um sentimento, uma paixão! Nascida no meu estúdio deve permanecer virgem e só sair daqui coberta... Vocês estão diante de uma senhora, mas procuram um quadro. Há tanta profundidade nesta tela, a sua arte é tão verdadeira, que vocês não conseguem distingui-la do ar que os circunda.” (AGAM BEN, 2012, p. 31)

De maneira parecida se dá a entrega de diversos artistas reais na busca de uma obra que seja verdadeira. Em *A Dívida de Cézanne*, Merleau-Ponty menciona que “Cézanne comoveu-se até às lágrimas lendo a Obra Prima Ignorada e declarou que era o próprio Frenhofer” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 120). Poderia vir a ser esse desejo intenso por uma “verdade da obra” a causa do encontro com o terror divino? “Émile Bernard lembrava-lhe que um quadro, para os clássicos, exige circunscrição pelos contornos, composição e distribuição das luzes. Cézanne responde: ‘Eles faziam quadros e nós tentamos um pedaço de natureza’” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 115).

Camille Claudel também, em muitas de suas obras, dilui e deforma a figura humana a favor da sensação de vida a ser emanada daquela imagem. Em seus diálogos com o crítico de artes Mathias Morhardt, Camille declara como sua única teoria artística o papel essencial do movimento como característica magna da grande arte. Ela utiliza o movimento de uma maneira muito peculiar, como um meio de metamorfose da própria anatomia, chegando até mesmo ao ponto da deformação de partes do corpo que sublinham as sensações a serem expressas pela obra.

[...] para Camille, o movimento não só modifica e desfigura as formas, como a roda que ao girar, já não é redonda nem tem mais raios: o movimento devora a anatomia, ao alongá-la ou encolhê-la, e transtorna o equilíbrio. Camille apresenta os seres e as coisas nesta deformação que nelas imprime mobilidade e precariedade. (CHAPELLE, 1998, p. 66)

Mãos, braços e pescoços exageradamente grandes, curvaturas excessivas dos torsos e outras tantas deformações trazem não apenas a ênfase expressiva dos



sentimentos das personagens da obra, mas também a expressão de movimentos que vão além das possibilidades anatômicas reais. Trazem a sensação de corpos que se movem no extremo limite de suas possibilidades, criando linhas de fuga na expressão do movimento além daquele que visualizamos – o movimento que está por vir, mesmo que para tal o corpo necessite de transmutações deformantes.

Enfim, não é uma questão de imitar a natureza, mas sim de captar e transpor a sensação da mesma na obra. É como Frenhofer que afirma ser sua obra uma “senhora” e não um quadro. É como Pigmalião que faz *Galatéia* tão condizente à verdade de uma mulher que a estátua toma vida. São buscas tão extremas, mergulhos tão intensos que talvez façam com que em seus processos os artistas se deparem com o tido “terror que lhes dilui a razão”. Mas, ao mesmo tempo, nada disso podemos afirmar, pois não é a verdade de uma obra que pode diagnosticar a saúde psíquica de seu criador; nem tão pouco um conflito psíquico abriria caminho para a descoberta de tal verdade artística. A vida e o estado psíquico de cada artista não podem explicar suas obras, nem mesmo suas obras podem ser a causa de suas atitudes e conflitos internos. No entanto, por mais que a obra não revele a vida do artista, também não nos é possível simplesmente ignorá-la ao nos depararmos, por exemplo, com *Persu* e *Medusa* de Camille Claudel, na qual ela esculpe seus próprios traços na cabeça da górgona decapitada.

Não ousemos aqui interpretar psicologicamente esse ato que seria praticamente uma afronta à obra que deve existir por si mesma, independentemente de seu criador. No entanto, talvez pela proximidade pessoal com a escultora, seu irmão Paul Claudel reconhece na górgona os traços dela e, em uma poética crítica à obra da escultora, cujo título em si já revela o caráter de pessoalidade da crítica – *Minha Irmã Camille* –, remete-nos a uma tênue, poética, porém persistente relação entre vida e obra.

Qual é essa cabeça de cabelreira sanguinolenta que Perseu levanta atrás de si, senão a da loucura? Mas por que não havierei de ver nela antes uma imagem do remorso? Este rosto na extremidade deste braço erguido, sim, creio reconhecer seus traços descompostos. O resto é silêncio. (PAUL CLAUDEL, 1951, *apud* CHAPPELLE, 1998, p. 168)

Talvez tal remorso remeta à própria escolha da profissão de artista? Se o for, é claro que não devemos ignorar o contexto da época e a própria questão de gênero que potencializam a frustração da artista em relação à sua profissão.

[...] Para dizer a verdade, preferiria ter uma profissão mais atraente e que aproximasse as pessoas ao invés de afugentá-las. Se ainda houvesse tempo para mudar de corporação, teria preferido isso. Teria feito melhor comprando belos vestidos e belos chapéus



que realçassem minhas qualidades naturais do que me entregar à minha paixão pelas construções duvidosas e os grupos mais ou menos ásperos. Esta arte infeliz está mais de acordo com as grandes barbas e as feias caras do que com uma mulher relativamente bem-dotada pela natureza. (CLAUDEL *apud* WAHBA, 2002, p. 98)

Não afirmamos que haja relações intrínsecas entre arte e loucura ou que se devam interpretar obras de acordo com os dados biográficos de seu criador. Consideramos também que a vida e a verdade, tão desejadas pelos artistas, talvez não tenham que ser totalmente ignoradas por nós espectadores; afinal, tamanha busca pela verdade artística acaba inevitavelmente imprimindo um pouco da verdade de si na obra. “Pode-se, pois ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 126).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O Homem Sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

CHAPELLE, Reine-Marie Paris. *Camille Claudel: esculturas, desenhos e pinturas*. Belo Horizonte: Edições, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dívida de Cézanne. Textos escolhidos*, v. 41, Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1975.

SHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX – Ensaios Escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel: Criação e Loucura*. São Paulo: Rosa dos Ventos, 2002.

Artigo recebido em janeiro de 2015. Aprovado em abril de 2015.

